

## АССОЦИАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ГРАММАТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Комплексное изучение художественного текста, связанное с формированием новой парадигмы научного знания – коммуникативной стилистики художественного текста – характеризует новое направление современной функциональной стилистики. Возникшая на стыке с другими науками, коммуникативная стилистика художественного текста рассматривает текст как форму коммуникации, т.е. как речевое образование, устанавливающее диалог автора и читателя. Поэтому теория текстовых ассоциаций как основная задача коммуникативной стилистики художественного текста – это установление концептуальной картины мира писателя, являющейся результатом ассоциативного развертывания смысла произведения, обусловленное авторским замыслом.

Основным понятием коммуникативной стилистики художественного текста является понятие идиостиля – отбор и организация языковых средств разных уровней языковой системы, способствующих проявлению языковой личности писателя в структуре, семантике и прагматике текста, что в целом определяет ассоциативно-прагматический потенциал художественного произведения. Идиостиль – явление не только собственно лингвистическое, но и экстралингвистическое, так «текст теснейшим образом связан с речемыслительной деятельностью человека, и поэтому его структура отражает логические взаимосвязи между соответствующими коммуникативными действиями» [3, с. 124]. Личность автора, находящая проявление в категориях «образ автора», «образ повествователя», в категориях модальности, темпоральности и др., образ читателя как адресат произведения, жанр и т.д. способствует ассоциативному развертыванию смысла художественного текста, и как результат – возникновению определенного коммуникативного эффекта.

Изучение текстовых ассоциаций должно осуществляться не только на уровне лексики, но и на уровне грамматических средств, т.к. «в определенные эпохи, – указывал Р.А. Будагов, – грамматика может быть социально более показательна, чем лексика» [1, с. 49], поэтому социальные функции грамматики могут укрепляться и расширяться [с. 51]. Например, в произведениях В. Токаревой актуализируется семантика вынесенных за пределы предложений сегментов – парцелляции и присоединения, которые представлены различными структурами, выполняющими определенные стилистические функции: 1) контактирование в одном предложении прямых и переносных значений, или аномативная синтаксическая сочетаемость, что создает впечатление «серьезной шутливости», окрашенной, как правило, различными ироническими оттенками, создающими широкое поле для ассоциаций, например: *В грудь влетела шаровая молния и все там пережгла; В груди прочно застряла шаровая молния, и я плавлюсь в собственных страданиях* («Звезда в тумане»); *На мужа переложить ничего нельзя. Он талантлив. Сын кашляет. Мать руководит, Время и жизнь съели ее тщеславие* («Пять фигур на постаменте»); 2) полистилизм как маркер целесообразной разговорности, в результате чего складываются эмоциональные художественные словообразы: *Второе чувство – это полная мешанина в голове. Мои мозги перемешали большой ложкой. Или маленькой. Не важно* («Звезда в тумане»); *Люси – не просто брошенка и не просто баба; Хозяйка собаки – экстравагантная дама в пестром – показалась Марине пьяной вдрыбандан* («Лиловый костюм») и т.д.

Переплетая различные временные значения в рамках одного предложения, писатель создает впечатление многозначности и смысловой глубины языковой структуры. Парцелляция и присоединение в произведениях В. Токаревой способствуют трансформации художественного времени, которое полностью подчиняет себе время граммати-

ческое. В результате наблюдается сдвиг временного значения: настоящее постоянное как выражение вневременности и внепространственности становится языковой особенностью идиостиля писателя. Переплетая разные временные системы – персонажа, автора, читателя – В. Токарева превращает позицию читателя в позицию синхронного наблюдателя. Создается эффект сопереживания как результат образной актуализации описываемых событий, носящих личностный характер. Р.О. Jakobson писал о том, что морфологические и синтаксические категории могут с успехом соперничать с художественной ролью словесных тропов [4]. Чередование грамматических форм в произведениях В. Токаревой участвует в создании широкой гаммы коннотативных значений, изменяет плотность действия, способствует организации пространственно-временной перспективы, контаминирует содержательно-концептуальную и содержательно-подтекстовую информации. Одним словом, это средство активизации внимания читателя, приобретающее психологическую значимость.

Дискурс Т. Толстой – это структурно-текстовые функции видовременных форм, устанавливающих глубинные связи между событиями, их повествовательно-описательная направленность, т. е. способность участвовать в передаче точки зрения. Основная временная форма рассказов – настоящее длительное актуальное, диапазон которого не заключен в определенные хронологические рамки и не ограничен событиями речевой ситуации – поэтому его можно проецировать на композиционно-стилистические особенности всех рассказов. Видовременные формы в произведениях Т. Толстой способствуют диалогизации повествования (автор – читатель).

Привативная бинарная оппозиция прошедшее/результативное/настоящее актуальное выступает основой текстообразования, т. е. композиционно структурирует рассказы и устанавливает функционально-семантическую зависимость лексико-грамматических единиц, стирая границы между реальным и возможным. Контаминация перфекта и презенса как выражение противоборства прошлого и настоящего становится экспрессивным элементом текста – той реляционной структурой, которая определяет различного рода отношения: отношения эмоционального контраста, тождества, сравнения и др. Наконец, временная оппозиция – это и концептуальный метатроп, отражающий позицию автора как резко отрицательную, например: Малевич **расположил** «Квадрат» в углу, под потолком – там и так, как принято вешать икону. ...этот важнейший, сакральный угол **называется** «красным»; Толстой **попытался** заснуть – **рвется** что-то и не **разрывается**; (Малевич) **попытался** вернуться к фигуративному искусству; и эти вещи **выглядят** так странно («Квадрат»); Читатель и глотатель прессы **расположен** посередине, он нормален, каждодневен, безлик, он **не роется** ни в помойном бачке, ни в бутылке. Но это он **платит** за сказки: ежедневно – по рублю за помоечно-криминальный мусорок, ежемесячно – ...за слепящую, сахарную, благоухающую роскошь. Сегодня, похоже, время... **остановилось**..., все **ушли** на иные фронты. Гламурная пыльца **осыпается** («Я планов наших люблю гламурё») и др.

Названия рассказов Т. Толстой можно рассматривать как свернутую пропозицию, смысловую перспективу текста, семантическую репрезентацию временной оппозиции: «Биде черный с Вольтером», «Дедушка-дедушка, отчего у тебя такие большие статуи?», «Ползёт!», «Ложка для картоф.» и др., – в которых уже заложена экспрессивность формы настоящего как основы времени эмотивного. Его семантический потенциал – участие в описательной форме изложения, качественная характеристика субъекта, передача «застывшего» времени, интенсификация процессности действия. Композиционно-стилистический потенциал презенса – создание дополнительных экспрессивно-эмоциональных значений.

Текстообразующим средством в рассказах Толстой является и ритм, цель которого – усиление эмоционального и изобразительного эффекта. Используя настоящее постоянное, автор коррелирует ритм с изображением действительности, чем усиливает

оценку изображения. Предложения, наполненные распространенными однородными членами, параллелизм структур, асиндетон и мн. др. способствует то ускорению, то замедлению ритма. В результате складываются пространственно-временные параметры текста, отражающие авторскую содержательно-концептуальную информацию, например: *Россия – это большой сумасшедший дом, где на двери висит большой амбарный замок, зато стены нету; где потолки низкие, зато вместо пола – бездна под ногами; где врачи утратили разум, а пациенты по-своему очень хорошо соображают, что к чему, но притворяются ненормальными, и не потому, что хотят угодить врачам, а просто потому, что так интереснее, удобнее и волшебнее; где кошмары и ночные фантазии материализуются до полной осязаемости, а простые, подручные, необходимые предметы при ближайшем рассмотрении оказываются иллюзорными и бесплотными: протянешь руку – туман!* («Русский мир»).

Языковые аномалии А. Платонова функционально целесообразны и эстетически значимы, т. к. напрямую связаны с художественной идеей произведения, являясь мощным средством тексто- и смыслообразования. Такой способ концептуализации мира, выраженный в форме языковой аномалии, – результат эстетического, «художественного» использования так называемой грамматики «абсурда», которая несет в себе большой заряд эстетической выразительности. Функциональная значимость грамматических аномалий подтверждает значительный потенциал языковой системы в плане реализации ее системных закономерностей, с одной стороны, а с другой – ее творческих возможностей, например: *Обездоленный, Воцев согласен был и не иметь смысла существования, но желал хотя бы наблюдать его в ежигстве тела другого, ближнего человека, – и чтобы находиться вблизи того человека, мог пожертвовать на труд все свое слабое тело, истомленное мыслью и бессмысленностью* («Котлован»). Языковые аномалии А. Платонова – это протест против навязывания определенного жизненного уклада и тех социально-идеологических сущностей, которые превращают человека в безропотное, равнодушное существо. «Не следует забывать, – пишет Л.В. Зубова, – что языковые изменения – факт, относящийся не только к прошлому, но и к будущему. В авторской трансформации слова и формы нередко можно видеть сконцентрированную и мотивированную контекстом, доступную наблюдению динамику исторических процессов, которая в обиходном языке, вне художественных задач, охватывает столетия» [2, с. 399]. Языковые аномалии А. Платонова – это манифестация значительного потенциала языковой системы языка, способного расширять смысловой объем лексических, грамматических, словообразовательных и др. единиц в художественно-прагматических целях.

Таким образом, художественный текст является многоплановым по содержанию и по структуре и в связи с этим имеет множество параметров. Структура текста не всегда идентична характеру высказывания, т.к. не всегда средствами языка можно выразить весь объем логических понятий. Установить истинный смысл произведения как целостного образования можно только в ходе функционального анализа всех его составляющих единиц, и прежде всего грамматических. Богатство и разнообразие грамматических и стилистических номинаций, их варьирование при выражении тождественных значимостей, необычная сочетаемость слов приводит к появлению новых грамматических моделей, подтверждая безграничные возможности языковой системы.

#### *Литература*

1. Будагов, Р.А. Человек и его язык / Р.А. Будагов. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 1976.
2. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л.В. Зубова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000.

3. Колшанский, Г.В. Коммуникативная функция и структура языка / Г.В. Колшанский. – М.: Наука, 1984.

4. Якобсон, Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Р.О. Якобсон // Семиотика / Общ. ред. Ю. С. Степанова. – М., 1983.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ